

FERNANDO ANDACHT

TRES PROPUESTAS PARA REFORMULAR LO ARTESANAL DESDE LA SEMIOTICA. O ¿QUIEN LE TEME A LA TEORIA FERROZ?

76 1. Introducción

"Se sospecha ya... que la crítica al etnocentrismo (de Levi Strauss).. tiene frecuentemente por función construir al otro en modelo de la bondad original y natural, acusarse y humillarse, exhibir su ser - inaceptable en un espejo contra - etnocéntrico."

J. Derrida, De la Gramatología

Los griegos llamaban topoi (literalmente: lugares) a lo que hoy conocemos por "lugares comunes" o "estereotipos". Su función es importante para el ser circumspecto (Gehlen) que es el hombre, es decir, el único en el reino animal que tiene el mundo entero a su disposición: posibilidad infinita, opuesta al libro cerra-

do del instinto que es el destino de las demás criaturas. Pero este poder mirar en derredor (circum y spectare) trae aparejado un doloroso efecto de fatiga intelectual y emotiva: hay tanto posible que debo excluir algún camino para decirme a tomar otro. Si bien el entorno natural en que nace el hombre contribuye y mucho a delimitar las opciones que en su conjunto serán la cultura en que viva, las prácticas sociales, entre ellas eminente el lenguaje, conformarán esa esfera o círculo vital que desde J.von.Uexkull se conoce como Umwelt. Dentro del Umwelt humano los lugares comunes constituyen auténticos "rellanos" para la imaginación, un espacio de

descanso social que le permite a los hombres no tener que re-pensar muchos aspectos de la cultura que sus obran han formado, pero que simultáneamente lo forman a él. Tan universales como útiles estos estereotipos pueden, sin embargo, volverse obstáculos para el cambio, para la crítica entendida como una profundización crítica constante de la comprensión. Esta operación sólo se logra a través del replanteo de la realidad humana, pero entendiendo por "realidad" no algo dado y fatal (las cosas son así), sino una construcción colectiva que responde a intereses e inquietudes (económicas, metafísicas, de poder) de algunos, en cierto momento de la historia.

Interesa para el tema a tratar aquí extraer de entre esas verdades de perogrullo, cimienta simbólico del imaginario social, ciertas nociones indiscutidas que tienen que ver con la práctica artesanal y con sus agentes, los artesanos. Para demostrar la fuerza y vitalidad de los topoi a que aludía antes, tomaré mis ejemplos de quienes no pueden considerarse emisores "ingenuos" de opinión, sino que por el contrario son expertos en la materia. En un artículo por lo demás interesante, y lleno de sugerentes planteos sobre el fenómeno sociocultural de la artesanía, encontramos muy vivo el mito del artesano tradicional como un: "Prometeo desencadenado" en su comunidad. Ha-

blar de la artesanía como de un "ejercicio de libertad" (V. de Vives, 1983) es caer en la trampa tendida por los mitos que urde silenciosa y eficaz nuestra propia cultura. La libertad, en este ámbito como en cualquier otro de la sociedad, no es un don recibido, algo que fatalmente se herede de la tradición, por el contrario sería mejor hablar de "volverse libre", pues así nos referimos a la lucha denodada contra mil obstáculos. Libertad y conciencia crítica son inseparables. Entre los adversarios a vencer, y sólo a modo de ejemplo, mencionamos el objeto masificado industrial y su casi invencible competencia de precio y difusión, pero también la artesanía banalizada, kitsch, lo que acertadamente J. Anquetil (1984) denomina "art-port", artesanía de aeropuerto.

77

Superado el lugar común de la mítica autenticidad y pureza total de la artesanía tradicional, prisionera según esta concepción de un pasado museístico intocable y por ende decadente, otro lugar común ocupa su puesto. Enfrentar un estereotipo probado como es el hombre-engranaje del capitalismo heroico, ese que inmortalizó Chaplin en Tiempos modernos a un hombre totalmente liberado por su trabajo manual, que lo integra plenamente a la vida comunitaria, no exime a este último de su carga estereotípica. Ante una realidad tan compleja no se gana nada con la sobresimplificación.

Sólo una vez que dejemos de lado las ilusiones, más vinculadas a una visión romántica e idealizadora de un fenómeno sociocultural, podremos plantearnos soluciones para los muy reales problemas que éste enfrenta a fines del siglo XX. A través de las siguientes propuestas formuladas desde la teoría de los signos o semiótica, pretendo sumarme a la discusión crítica ineludible en el campo de lo artesanal.

2. Tres propuestas desde la Semiótica

78 "La Semiótica es una ciencia que trata con la verdad positiva, en realidad, y sin embargo se contenta con observaciones tales como las que ingresan dentro del dominio de la experiencia corriente de todo hombre, por lo general en cada hora de su vida diaria" C.S. Pierce, 8.110

Si bien la disciplina científica que estudia los signos del hombre sólo será mencionada explícitamente en la tercera propuesta, debe leerse lo que sigue como formulado dentro de un encuadre estrictamente semiótico. Lo afirmado no confiere ninguna validez especial a las observaciones aquí reunidas pero sí pone de manifiesto cuál es la toma de posición ideológica del autor. La única validación y razón de ser posible para la semiótica, como para cualquier otra teoría, está en la praxis. El

temor o rechazo irracional del discurso teórico como algo "totalmente despegado de la realidad" es otro de esos topoi ubicuos y poderosos.

Entiendo teoría como una interpretación sistemática y no contradictoria de algún hecho, sea éste natural o cultural. En el presente caso, lidiamos con una interpretación de otras interpretaciones; vivir en una comunidad dada es fatalmente formular una interpretación del mundo: de los otros y de las cosas, animadas e inanimadas que existen. A semejanza del antropólogo o del sociólogo con quienes comparte el campo de lo humano, el semiólogo intenta suministrar una explicación que comprenda las interpretaciones particulares (sean éstas voluntariamente dadas por los hombres o extraídas de observaciones como extrajero a la comunidad), luego incluirá ambas en una definición general, la teoría de la cultura. Más que interpretar el significado de algo, le preocupa a la semiótica averiguar cómo se llega a producir ese curioso efecto intersubjetivo que es el sentido. No es difícil darse cuenta el interés que una disciplina que se pregunta por los mecanismos de significación puede tener, potencialmente, para esos artífices del sentido que son los artesanos. Más allá de todas las subclasificaciones tradicionales, nuevos, urbanos, sin pasado, libres o atados a instituciones que los perjudican, aquellos que

practican la artesanía en todas sus formas y contextos, se las ven diariamente con problemas que atañen al simbolismo de formas, colores, funciones.

El temor más corriente toma la forma de miedo a la interferencia: "se entrometen, intentando orientar (..) profesores (...) Nada podría ser más imprudente (...) producirá (n) el empobrecimiento, cuando no la anulación, de la herencia cultural de que es portador el artesano tradicional" (V. de Vives, op.cit.) Resulta más que comprensible la desconfianza, si pensamos sólo en un hecho de magnitud descomunal: la empresa genocida que la historia hoy conoce como descubrimiento-conquista del Nuevo mundo. Pero la cautela no debe volverse parálisis: no todo encuentro de lenguajes y mundos debe tornarse en un otricidio, es decir, estrategia que aún con buena voluntad busca asimilar al otro, restarle todo rasgo que lo vuelve precisamente otro, diferente y, por ende inaceptable hasta que no sea convertido a los valores eternos e indiscutidos de la civilización judeo-cristiana. No es casual que grupos de feministas, por señalar sólo un ejemplo, hayan encontrado en la crítica semiótica de la cultura una poderosa arma de reivindicación para un pensamiento que aun hoy sufre postergación y condena por diferente, por irremediable Otro. La ciencia de los signos no es pres-

criptiva no pretende aleccionar sobre el bien o mal de emplear ciertos códigos; su objetivo es descriptivo: intenta encontrar los mecanismos que explican la generación y comprensión de esos artefactos universales que van del tamborileo, el silbido, el gesto, la palabra o la vasija, pues todos ellos son vehículo de vida compartida, de imaginación, técnica y deseo.

Temerle a la teoría como a un enemigo feroz que despoja a ese ser libre de su posesión más querida, el libre albedrío artesanal, es, en realidad privarlo de una herramienta más: señalar opciones que en nada violan o desnaturalizan las pautas culturales de una comunidad, sea esta tradicional o mayormente urbana como sucede en Uruguay (WCC -América Latina, 1982). Sin duda las afirmaciones que siguen están marcadas por la procedencia geográfica e histórica del autor, el medio artesanal del Uruguay; pero quitarles todo valor y aplicabilidad al resto de Latinoamérica es táctica e ideológicamente errada. El sueño federalista de nuestro prócer, José Gervasio Artigas, tiene hoy tanta vigencia como cuando cobró forma en el siglo XIX, y para que un día sea algo más que una lejana utopía, no es posible desdeñar el aporte de ningún trabajador de la cultura.

Quizá sin el aura épica de ese Prometeo vulcánico, el nuevo

artesano-productor y creador del futuro, único que vale la pena discutir en el presente, será "una personalidad perfectamente integrada en la sociedad contemporánea en la que vive, contribuyendo por sus producciones, al mismo nivel que el técnico, el arquitecto, el artista, el sociólogo y el filósofo en su edificación." (J. Anquetil, 1984). O simplemente no será.

2.1 Un contrato polémico.

80 Detrás de toda oposición de términos, detrás de los antagonismos sociales de cualquier tipo, hay siempre un momento escamoteado: la explicación del porqué de la oposición. Lo social tiene siempre un carácter contingente, es decir histórico. En el mundo moderno el universo de los objetos se reparte en tres grandes bandas: aquel objeto que es asunto de un solo hombre o de un grupo muy pequeño pero que siempre asume todas las funciones productoras y, a veces, de distribución; lo que es asunto de un número bastante elevado y altamente compartimentado de personas que no se integran en ningún momento, y, por último, aquella pieza que culmina en un momento irrepetible de la materia y que, en teoría al menos, no debería pasar por más manos que las dos de un individuo cuyo mérito es simbolizado en su nombre, que el producto que ostenta y que es indisociable del valor del objeto en el

mercado. Objeto de artesanía tradicional, objeto industrial y objeto de arte se definen por mutua oposición; de no existir alguno de los tres, el significado de los otros cambiaría radicalmente. Un mundo donde sólo existieran artefactos producidos manualmente no permitiría llamarlos "artesanales" sino tan solo "objetos". La diferencia es innegable, tiene una base física como vimos arriba; lo que no es en absoluto evidente es el antagonismo irreconciliable entre los términos. Hablar de las "nuevas artesanías" como "un producto de un trabajo individual (que) puede muchas veces identificarse con el arte a secas" o alternatively como aquellas que "se trabajan a semejanza de la industria cumpliendo los trabajadores manuales la función de máquinas" (J. Martínez Borrero, 1985) es una ideologización de las condiciones materiales de vida. Sin ser, tal vez, consciente de ello, este autor sucumbe a los mitos antes referidos, y llega como resultado a un visión maniquea y paralizante de la artesanía. Su postura pertenece a lo que M.R. Barbosa Alvia (1983) clasifica como dos visiones erróneas de lo artesanal en el mundo moderno. La primera intenta salvaguardar la pureza de la tradición de las artes populares; la segunda intenta salvar esta venerable práctica de su atraso imbu-yéndola de planeamiento y desarrollo para que pueda ingresar, luego de esta radical adaptación, a la era actual. Coincido plenamente

te con Barbosa Alvia en que las dos posiciones tienen un punto en común: ambas conciben a la artesanía en tanto "perteneciente a otro mundo, una forma de supervivencia" (op.cit.). Para Martínez Borrero y quienes adhieren a su tesis la conservación de la tradición artesanal es fatalmente una des-integración vital, quedar fuera del mundo contemporáneo para no perder su aspecto prístino, no contaminarse con la cultura masificada de la industria moderna ni con el elitismo clasista de lo que el autor llama "arte oficial". Como prueba, un caso. La artesanía del Uruguay, carente por el exterminio de su población indígena de una tradición al respecto, es de formación relativamente reciente. En la gestación de este poderoso movimiento encontramos "la labor pionera de grandes maestros de la plástica nacional: Torres García, Gurvich, Damián, López Lomba..." (WCC, 1982. Por ideologización, entendemos la promoción de una visión que presenta como fatal y necesario lo que es contingente y transformable. La oposición maniquea entre Arte para pocos y Artesanía popular para muchos, y en riesgo de ser corrompida por aquel u otros agentes extraños, impide ver nuevas posibilidades. Aunque más no fuera por lo provocativo de la idea, es inspiradora la audacia conceptual de imaginar que tal vez fuera "Calder un genial herrero y Picaso un genial ceramista" (J. Anquetil, op.cit.). Detrás de toda

oposición "natural" existe sedimentado un interés, un accidente histórico del cual nos hemos olvidado. El enfoque semiótico permite deconstruir la oposición y así movilizar el pensamiento crítico, adaptarse a nuevas circunstancias, por ejemplo, en lugar, de seguir haciendo honor a los topoi consagrados socialmente. Otro error implícito en la postura de Martínez Borrero es que al oponer artesanía tradicional a lo otro pasa por alto un hecho fundamental: lo artesanal "no es una categoría explicativa a priori que señala una realidad homogénea. Las diferentes realidades a menudo ocultas bajo el sentido genérico de "artesanía" son numerosas y específicas" (M.R.Barbosa Alvia, op.cit.). Sólo se puede desechar el fenómeno artesanal uruguayo si queremos forzar una realidad heteróclita y cambiante dentro de una rígida armazón conceptual.

De esta deconstrucción surge un hecho básico: si dejo de preocuparme por hallar, preservar y definir con exactitud la pureza en lo artesanal puedo integrar esta práctica con otras sin que ella pierda algo, sino que se beneficie. La figura de Pedro Figari, artista, pensador y educador uruguayo viene al caso. En la primera década de este siglo, inspirado por ejemplos del extranjero pero con indudable espíritu vanguardista, Figari sueña muy despierto sobre la existencia de una Escuela Pública de Arte Industrial. "A

medida que se eduque el sentimiento público por la divulgación de nociones estéticas, se acentuará el desarrollo industrial y el espíritu de sociabilidad". (cit. en L. Anatasia, 1988). Belleza, producción y cultura son inseparables para Figari. La visión coincide con las ideas más recientes en semiótica del arte: "el arte y el equipo humano para captarlo se fabrican en el mismo sitio" (Geertz, 1983).

82 Artista, artesano, diseñador industrial, trabajan con diferentes materiales, tal vez, con diversos cometidos, sin duda, pero los une la manipulación de signos que "trascienden en mucho la habilidad que (ellos) dominan, todos participan en el sistema general de formas simbólicas llamado cultura." (ibid.)

Solo una polemización del contrato entre estas prácticas puede habernos hecho ignorar lo que las une, para sólo hacer hincapié en su irreconciliable enemistad cultural. En forma independiente y tan pionera como la sería W. Gropius años más tarde en Alemania. Figari percibe la importancia tremenda de que exista "el arte incorporado a toda construcción, a todo objeto, a todo utensilio y, más que nada, a toda persona, dándole a la población un más alto nivel moral e intelectual." (ibid.).

Paradoja: por querer escapar

al elitismo del "arte oficial" o al brutalismo del arte industrial, se incurre en una forma tan aristocratizante y elitista como la condenada. El absolutizar la relación objeto-tradición-hombre en tanto definitoria de la "auténtica artesanía", deja afuera a todo aquel que desee ingresar a ese mundo de producción. Ya no sólo pienso en el caso uruguayo, sino en el de cualquier realidad latinoamericana en la que la manufactura artesanal puede constituir una importante fuente de ingresos, y donde no es fatalmente necesario que ésta se degrade en "arte de aeropuerto", baratijas para el exclusivo consumo de turistas sin criterio estético.

Resumen: la primera propuesta que avanzamos aquí tiene que ver con una revisión crítica de la concepción de "lo artesanal", ya no más enfrentado según el eje polémico (polemos: guerra) a las demás prácticas de producir objetos. La deconstrucción de una oposición venerable permite ampliar el campo de acción y expansión (no sinónima de un reduccionista y paternal desarrollismo que menosprecia la singularidad de lo artesanal) de la artesanía. Sin este cambio de mentalidad a que apunta la estrategia teórica aquí desplegada, toda la ayuda inmediata que se brinde a artesanos no será más que eso "inmediata", la mantendrá un poco más, en un espacio aislado del mundo actual, pero no le brindará alternativas viables para existir

plenamente.

El planteo de la primera propuesta de índole teórica nos lleva fatalmente a exponer la segunda, de carácter práctico, pues reflexión y aplicación no son más que dos momentos dialécticos, inseparables.

2.2 Un efecto multiplicador

"(La Escuela de Bellas Artes) será de verdadera trascendencia para el completo desarrollo de la industria y la cultura nacional (a través suyo) en breves años, el Uruguay habrá formado su propio criterio y su ambiente al respecto y esto contribuirá a modelar el tipo nacional." (Pedro Figari, 1903).

Los apuntes que siguen no pretenden ser más que un esbozo de un proyecto a desarrollar. Por limitaciones de espacio me limitaré a exponer los puntos centrales, lo demás está en cierto modo contenido, desde otro aspecto, en la propuesta primera, enunciada arriba. ¿Cómo entablar el diálogo vital e imprescindible entre los agentes culturales de los artesanal y los de las áreas vecinas? Así aceptamos que artesano y diseñador, ya no más enemigos naturales, pueden estar unidos en la búsqueda de belleza y funcionalidad sintetizados en la materia, pero no es tan claro cómo puede funcionar en los hechos tal interacción social.

He aquí una propuesta que intenta resolver el problema: "el papel del artesano tradicional sería el de desencadenador de una cadena de información. El saber colectivo del cual es detentor, de cierto modo se transformaría en el trade mark identificando e individualizando, volviendo notoriamente nacionales determinadas líneas de producción industrial." (V. de Vives, 1983). Parece difícil objetar a una idea tan sensata y aparentemente viable como ésta. Sin embargo detectamos un grave riesgo latente en ella: el lugar de la artesanía es allí, el de input, principio pasivo, inerte, etnográfico, que existe como alimentación de un dispositivo dinámico, fuerte, asimilador. Aceptable como una instancia de cooperación, es peligrosa si se erige en la modalidad de integración de los dos ámbitos objetuales. La meta es formar espacios sociales cuyos discursos sean equivalentes: diferentes por su estructura pero con roles bien diferenciados y valorados positivamente dentro de la comunidad. El camino hacia la igualdad está sembrado de trampas, aún las mejores intenciones pueden estar teñidas de voluntarismo si no se analiza con cuidado.

En lugar de limitar el rol del artesano a mero suministro de inspiración o de formas, operación que nos parece excelente si va acompañada de otras, pensamos que las ideas de Figari, tal

como aparecen sintetizadas en nuestro acápite, pueden encontrar implementación dentro de una institución como el Centro de Diseño Industrial (C.D.I.). Lugar didáctico, espacio de investigación, el C.D.I. es ante todo un proyecto de formación: dispositivo social que puede convertirse en generador de empleos, productividad mejorada, pero por sobre todo de un sitio mental nuevo. Su cometido central, además del obvio de crear diseñadores industriales con capacidad para idear eficazmente con problemas reales en ese campo dentro de la sociedad uruguaya, es ampliar el espectro cultural en el universo de los objetos. En la modelación de ese "tipo nacional" previsto por Figari como resultado de una nueva enseñanza de las artes aplicadas, puede intervenir una institución que difunda ideas, permita experimentar y discutir posibilidades con el apoyo de equipos y especialistas. Las limitaciones del C.D.I. son las que le impongan los hábitos socio-culturales vigentes. Volvemos a los topoi del comienzo. No alcanza con poner a disposición de los artesanos seminarios, cursos breves y específicos que atiendan sus necesidades, si no existe al mismo tiempo conciencia de tal necesidad. Si dentro del imaginario el artesano es el anti-diseñador, el efecto multiplicador desaparece. Igualmente si se reduce el aporte del primero a un detonador en el proceso de creación que culmina con el artefacto industrial de "ins-

piración" artesanal. Más productivo y audaz es un proyecto que permita el crecimiento simultáneo de artesanos y diseñadores industriales: no existe hombre que no tenga algo que aprender o que sea incapaz de enseñarle algo a otro. Acercar a ambos dentro del marco institucional del C.D.I. no es una utopía, es imaginar una realidad más rica y provechosa.

2.3 Signos del tiempo de los signos

"Peirce creía que la semiótica debía verdaderamente ser una teoría - una visión intelectual comprensiva y coherente de los fenómenos investigados, que sería puesta a prueba en su totalidad cuando se hicieran intentos de aplicarla y por lo tanto tendría que sufrir modificaciones sistemáticas y correcciones como un todo cada vez que fueran reveladas inadecuaciones ante la prueba del uso." J. Ransdell, 1986.

De la deconstrucción teórica llegamos a las implementación práctica; sólo nos resta exponer muy someramente alguna de las formas en que la doctrina de los signos o semiótica podría colaborar en ese fructífero acercamiento de lo artesanal al cuerpo teórico desarrollado por C.S. Peirce y F. de Saussure a principios de este siglo, y que hoy conoce una verdadera explosión en áreas del conocimiento tan variado como los

medios masivos, la biología y el comportamiento social.

El extenso acápite es muy claro en cuanto a la función y límites de un edificio teórico: se juzgará los aciertos de la reflexión semiótica en forma inseparable de sus logros en la dura "prueba del uso". No es únicamente la artesanía la que tiene algo que ganar en una cooperación con esta disciplina científica, como en toda buena conversación son ambos interlocutores los que saldrán cambiados, para mejor, luego de la transacción. Ahora daremos algunas sugerencias que no pretenden ser más que eso y que en modo alguno agotan el vastísimo campo determinado por el cruce de artesanía y teoría semiótica.

- a) Desfamiliarización o como ver mi mundo de nuevo.

El hábito todo lo devora, desde lo más trivial a las cosas de mayor relevancia dentro de nuestras vidas. Una forma de conseguir el asombro es alejarnos espacial y temporalmente de nuestra comunidad: el antropólogo que viaja hacia la exótica experiencia del Otro máximo, el habitante de la sociedad tradicional donde aún no ha llegado el progreso occidental.

La semiótica, tanto como la sociología, produce una suerte de éxtasis (P. Berger,

1961), etimológicamente, "sairse de", contemplar el medio usual desde una perspectiva que no lo es, y que radicaliza lo más familiar volviéndolo extraño, puede ser un dividendo nada despreciable para quien tiene tanto que ganar viendo lo que la anestesia general no nos permite en la existencia cotidiana. Artesano tradicional o no, la opción de contemplar su mundo desde fuera es una opción que lejos de "des-naturalizarlo" le permite, entre otras cosas, profundizar su visión, verse a sí mismo y a su técnica con ojos de descubrimiento. El valor de "testimonio" que V. de Vives asigna a una artesanía que es "la materialización de una forma de reencuentro del hombre consigo mismo" (1983) sólo puede verse favorecido por la técnica que los formalistas llamaron "ostranenie", es decir, de extrañeza. Estaríamos integrando así lo mejor de una práctica manual a lo mejor de la filosofía occidental, el clásico imperativo del oráculo de Delfos: conócete a tí mismo. Conoce de nuevo tu propio-hacer-artesanal, agregaríamos.

- b) Gramática y dramática del objeto

Tomado de la sociosemiótica, el concepto de "dramática de

la vida cotidiana" (Goffman, 1959, 1971) nos habla de la importancia tremenda de la puesta en escena de seres y cosas dentro de ese espectáculo ininterrumpido que llamamos realidad. No basta que algo cumpla con los requisitos de estética y funcionalidad para que sea un objeto logrado culturalmente. Deberá impresionar bien, tener una apariencia interesante ya sea intra o extraculturalmente. Aun si hablamos de artesanía tradicional, quedan muy pocas sociedades fuera de todo contacto con el mundo moderno. Conocer los mecanismos que regulan el efecto dramático de los artefactos sólo puede redundar en un saber-hacer más profundo, que puede lidiar con las influencias y cambios sin caer fatalmente en el servilismo o el museísmo. Además del aspecto existencial, lo morfológico del objeto, que aquí llamamos "gramática", en el sentido de reglas de buena formación, no podemos olvidar la "moral" de las cosas, su lado ético. En un mundo donde las distancias se acortan, donde no es poco frecuente la colisión entre culturas muy distantes no sólo en kilómetros sino en años y costumbres, poder reflexionar sistemáticamente sobre la puesta en escena del objeto, su ser dramático y moral, nos

permite acceder a fenómenos como el kitsch, las malas mezclas, las combinaciones interesantes, etc. Si bien estas consideraciones no pertenecen strictu sensu, al campo semiótico, que como dijimos es descriptivo, un enfoque dramático de los signos puede apoyar estos planteos estéticos y culturales.

c) Signos de vida

El fundador europeo de la semiótica, quien la bautiza proféticamente como "semiólogía" (gr. semeion: signo) define esta ciencia que en ese momento no existe más que como proyecto y presentida necesidad epistemológica así: "se puede pues concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social". (1916).

Todos los autores que estudian el fenómeno artesanal coinciden en un punto: para la inmensa mayoría de sus consumidores, fuera del núcleo social inmediato del artesano tradicional, además y por encima de su valor de uso y aun estético, ese objeto hecho-a-mano-por-un hombre carga una fuerte dosis de simbolismo. Civilización posmoderna la nuestra, que deja atrás a pasos agigantados la imagen fabril y llena de humo para poblarse de las

silenciosas y brillantes pantallas de terminales de computadoras, coloca en el objeto artesanal nostalgia y deseo de vínculo con una inmediatez perdida. El lazo naturaleza-hombre es vivido metonímicamente, por contigüidad, a través de ese abrigo tejido por "Manos del Uruguay", abrazo paradójico de una naturaleza culturizada, tanto como los circuitos integrados de la cibernética. Pero lo artesanal conserva icónicamente la dimensión humana, permite el toque humano, ese que provoca el asombro renovado desde la capilla Sixtina, en cuya bóveda se tocan para siempre el cuerpo y el genio del hombre. El mismo genio que capturamos simbólicamente en la vasija pintada y cocida por quien no conozco pero de quien presiento una fuerte presencia, la misma que extraño en los caracteres idénticos de la computadora. Tema inagotable que puede encuadrarse a la perfección en la semiología de Saussure. Estudiar la vida de esos signos es entender el sentido que penetra cada artefacto producido por una cultura. El artesanal tiene sus ragos propios y únicos, como los tiene el de diseño industrial. Elevar la competencia de ambos, artesano y diseñador, ya no es una posibilidad sino una necesidad de instalarse cómoda-

mente en una posmodernidad que cuenta entre sus virtudes la de haber entendido el rol preponderante que desempeñan los signos en el mundo social. No vivimos en símbolos, no comemos en íconos pero un mundo desprovisto de ellos es tan inimaginable como un hombre sin cerebro.

d) El medio es el principio

Terminamos esta lista que no es más que un ejemplo de los numerosísimos caminos en que pueden darse la mano artesanos y especialistas del sentido para aprender juntos, con el otro padre de la semiótica. Entre las muchas clasificaciones de signos que propone C.S. Peirce hay una cuyo interés para la artesanía es básico: el signo en relación a su medio.

La tricotomía cuenta con cualisigno, sinsigno y legisigno.

Cualisigno: Atiende a la propiedad intrínseca de una cosa. Es un lugar común que el trabajo artesanal saca lo mejor de su materia prima, pone a luz los secretos de la madera o de la roca. Tal es el aspecto cualisignico del objeto, su significación primaria.

Sinsigno: Se trata de las cosas en tanto existentes. Es el

objeto realizado, en cierto modo irreplicable, con algo de único, como lo artístico, y algo de réplica, como lo industrial, aunque en otra escala. Sinsigno representa la singularidad, en definitiva, esa humanidad que admiro y busco en el objeto hecho-a-mano.

Legisigno: Relación específicamente semiótica, atiende a la máxima generalidad, al tipo, a la ley. Es el patrón cultural que a través del cualisigno es la cultura que respira un objeto artesanal y que éste transmite mejor o peor, según sea la técnica empleada. Todo objeto por el hecho de existir socialmente puede considerarse a la vez un cualisigno, un sinsigno y un legisigno. Aproximarse a lo artesanal por esta vía es tener un acceso privilegiado a la cultura como teoría del conocimiento.

Material, realización y regla son concurrentes para la creación de la civilización humana, conocer estos aspectos como puede hacerse dentro del encuadre semiótico es entender de otro modo esa inefable humanidad que se anhela en lo artesanal.

No debe pensarse que este saber es mejor, es más, es superior o peor aún, es obje-

ivo, respecto al saber subjetivo o imperfecto del hacedor. Nada podía estar más alejado de la tercera propuesta que culmina aquí. Se busca entablar otro modelo de interacción humana, sustituir el otricidio, la aniquilación del otro, fundar la cooperación. No porque esta esté de moda, sino porque es parte de la realidad más amplia y con mayor tolerancia para diversos tipos humanos y sus creaciones.

El filósofo N. Oakeshote (1935) daba un hermoso paradigma bajo el cual se puede hoy, medio siglo más tarde, todavía pensar al hombre y a sus productos. El proponía entonces que la humanidad es una conversación donde intervienen varias voces: la de actividad práctica, la de la ciencia, la de la poesía. Lo más importante, nos dice Oakeshote, es que "cada voz es la reflexión de una actividad humana". Pero hay un riesgo continuo: de pasar a dominar una cualquiera de ellas, advierte el filósofo, esa voz "aparece como un cuerpo de conclusiones alcanzadas o dogma y pierde así su conversabilidad".

La teoría semiótica necesita conversar con la práctica artesanal tanto como a la inversa. Solas se pierden en el sueño pobre del absolutismo: teo-

ría pura, práctica a secas; juntas se encuentran en la armonía que recibe muchos nombres, dialéctica o colaboración, poco importa el término si por él se entiende las voces aunadas de hombres en busca de una meta común.

Se trata de pensar y realizar cosas que llenen las expectativas de una sociedad donde el esfuerzo solidario esté tan al alcance de las manos como esa vasija o el colgante que son la gloria de toda cultura viviente.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Anastasia, L. 1988 "Pedro Figari" en Módulo No. 22, Costa Rica.

Anquetil, J. 1984 "La préservation et le développement de l'artisanat utilitaire et créateur dans le monde contemporain", Document de Travail CREA No. 16, Unesco, París

Barbosa, Alvim, M.R. 1983 "Artesanato, tradição e mudança social-um estudo a partir da 'arte do ouro' de Juazeiro do Norte" en O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea, Funarte/OEA, Río de Janeiro.

Berger, P. 1961 Invitation to Sociology Penguin, London.

Derrida, J. 1967 De la Gramatología, Siglo XXI, Méjico.

Geertz, C. 1983 Local Knowledge Basic Books, New York.

Gehlen, A. 1976 El Hombre, Fundamentos, Madrid.

Martínez Borrero, J. 1985 "Arte y Artesanías. La perspectiva de la Cultura Popular" en Artesanías de América. Revista del Cidap No. 19, Cuenca Ecuador.

Oakeshott, M. 1964 (1935) "The voices of Mankind" en Rationalis in Politics, Barnes and Nobles, New York.

Goffman, E. 1981 (1959) La Presentación de la Persona en la Vida Cotidiana. Amorrortu, Buenos Aires.

Goffman, E. 1982 (1971) Relaciones en Público, Alianza, Madrid.

Peirce, C.S. 1931-1958 Collected Papers C. Hartshorne y P. Weiss (Eds.), Harvard University Press, Cambridge.

Ransdell, J. 1986 "On Peirce's conception of de Iconic Sign" en Iconicity. Essays on the nature of Culture, P. Bouissac et alii (Eds.) Stauffenburg Verlag, Tübingen.

Saussure, F. 1978 (1916) Curso de Lingüística General. Losada, Buenos Aires.

Vives, V. de 1983 "A beleza do cotidiano" en O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea, Funarte/OEA, Río de Janeiro.

WCC-América Latina 1982 "Artesanía en el Uruguay de Hoy". Estudio realizado por Artesanos. Documento de WCC, Montevideo. ●

